نورتروپ فرای و رده‌بندی سمبول‌ها

مسعود الگونه جونقانی *
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

چکیده

نورتروپ فرای (۱۹۱۲ ـ ۱۹۹۱م)، پژوهشگر کانادایی و منتقد شهیر قرن بیستم، عموماً به‌واسطهٔ تحلیل‌های اسطوره‌شناختی خود نام برآورده است. با این همه، فرای علاوه بر نقد اسطوره‌ای، اعم از نقد آرکی‌تایپی و نقد میتوسی، به انواع ادبی و رده‌بندی سمبول‌ها نیز اشتغال خاطر داشت. کوشش وی در جهت تبیین ساختارگرایانهٔ گونه‌های ادبی، مانند کمدی، رمانس، تراژدی و طنز، بیانگر گرایش وی به بررسی انواع ادبی است. اما به‌نظر می‌رسد رده‌بندی سمبول‌ها نزد فرای اهمیت ویژه‌ای در استقرار نظریهٔ ساختارگرایانه‌اش دارد. با این همه، در پژوهش‌هایی که به زبان فارسی دربارهٔ فرای صورت گرفته، این موضوع اساساً مغفول مانده است. به همین سبب پژوهش حاضر ضمن بازطرح مبانی نظری فرای درباب رده‌بندی سمبول‌ها می‌کوشد منابعی را که وی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از آن‌ها متأثر است، آشکار کند. در همین راستا پژوهش حاضر نه‌فقط اهمیت واحد ساختاریِ متمایزی به‌نام سمبول را در سطوح چندگانهٔ ادبی متذکر می‌شود، بلکه می‌کوشد اَشکال و صور ظهورِ سمبول را در این سطوح بررسی کند.

واژه‌های کلیدی: اسطوره‌شناسی، انواع ادبی، رده‌بندی سمبول‌ها، آرکی‌تایپ، موناد، نشانه.

* نویسندهٔ مسئول: Algooneh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۶/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۲۲

۱. مقدمه

قول به وجود معانی متعدد و به‌تبع آن تصدیقِ وجود بواطن چندلایهٔ معنایی در ساحت کتاب مقدس به این امر منتهی شد که در قرون‌وسطی، مساعی اندیشمندان و پژوهشگران به سازمان‌دهیِ شکل ویژه‌ای از تفسیر متون مقدس معطوف شود که به‌موجب آن معنای متن به‌طور پیوسته از سطحِ لفظی و ظاهری به‌سوی معنای حقیقی و باطنی گسترش می‌یافت. بر این اساس در این دوره، معمولاً نظام تفسیری بر چهار لایهٔ سلسله‌مراتبی[۱] استوار بود: «سطحِ لفظی[۲] یا تاریخی[۳]، تمثیلی[۴]، اخلاقی[۵] و آناگوژیک[۶]» (Bloomfield & Greenstein, 1993: 619). به همین منوال، نورتروپ فرای[۷] نیز در *تحلیلِ نقد*[۸] تصریح می‌کند که در پی‌ریزی مراحل مختلف سمبولیسم ادبی «از مراتبی هم‌ترازِ مراتب نقد قرون‌وسطی» (۱۳۷۷: ۱۴۲) بر گذشته است؛ یعنی بنیان نظری دیدگاه خود درباب معنا را بر پایهٔ این اصل استوار کرده که معنا اساساً امری چندلایه و متکثرالوجوه است. البته فرای پس از اذعان به پذیرش اصل معانی چندگانه یا اصل ذوالمعانی[۹] تأکید می‌کند که موضعِ نظری وی دربارهٔ معنا اینک واقعیتی مقبول و جاافُتاده به‌شمار می‌رود و بنابراین خاطرنشان می‌کند که «تکوین هم‌زمان مکاتب مختلف نقد» (همان، ۹۲) مستلزم پذیرش و اتخاذ چنین دیدگاهی است.

به هر ترتیب، آنچه موجب می‌شود دیدگاه فرای همچنان به‌مثابهٔ دیدگاهی اصیل محلِ اعتبار به‌نظر برسد، همانا کوشش وی در راستای توسعِ نظری و بسطِ پراگماتیک این نظریه به‌واسطهٔ سامان‌دهی یا به‌تعبیری رده‌بندی سمبول است؛ کوششی که به‌موجب آن سمبول در پیوستاری قرار می‌گیرد که از سویی در معنای عام، «هم‌ارز با نشانه‌ای قراردادی» (ر.ک: Nöth, 1990: 115 - 116) به‌شمار می‌رود و از سویی دیگر در معنای خاص، یعنی به‌مثابهٔ یک «موناد[۱۰]» (ر.ک: فرای، ۱۳۷۷: ۱۴۲ ـ ۱۵۶) تلقی می‌شود.

البته پیش‌نهادهٔ فرای درباب رده‌بندی سمبول، علی‌رغم دقت و ظرافتِ نظری‌ای که در آن مشهود است، چه‌بسا به‌سبب وجود دشواری‌های اصطلاح‌شناختی، همهٔ پژوهشگران این حوزه را به یک اندازه مُجاب نکرده است. برای نمونه تودورف[۱۱] به‌صراحت می‌گوید: «فرای در بازتفسیرِ نظامِ معنایی، اگرچه به خطا نرفته، الزاماً به نتیجهٔ مفید فایده‌ای هم دست نیافته است» (Denham, 2011: 100). با این همه،

نگارنده معتقد است تلاش فرای جهت طرح نظریه‌ای منسجم که بتواند اَشکال و صور متنوع سمبول، انواع ادبی، قراردادهای ادبی، سطوح معنایی، و روایت[۱۲] و معنا[۱۳] را به‌طور هم‌زمان در چارچوب واحدی بگنجاند، نه‌تنها این امکان را فراهم می‌آورد که چگونگی شکل‌گیری معانی متعدد را در جهان آثار ادبی تبیین و توجیه کنیم، بلکه این قابلیت را نیز داراست که نشان دهد چگونه تفسیر و فهم متن وابسته به یک‌دسته بافت یا روابط بافتی است[۱۴] که امکان خوانش، فهم و تفسیر متن را در یک مرحلهٔ خاص فراهم می‌آورد.

بنابراین پژوهش حاضر با این هدف شکل گرفته که مشخص کند رده‌بندی سمبول‌ها در اندیشهٔ فرای به‌لحاظ نظری، از چه ویژگی‌هایی برخوردار است و نیز برای این پرسش پاسخی درخور فراهم آورد که مراحلِ پنج‌گانهٔ تفسیر معنای متن که فرای تحت تأثیر دانته آن را بازتفسیر یا بازطراحی کرده، تا چه میزان این قابلیت را داراست که واحد ساختاری متمایزی به‌نام سمبول را به‌عنوان مؤلفه‌ای بنیادی در ساحت مطالعات ادبی مطرح کند.

۲. پیشـــینهٔ پژوهش

فرای با اینکه اندیشمندی مؤثر در نظریه و نقد ادبی در قرن بیستم به‌شمار می‌رود، صرف‌نظر از ترجمهٔ برخی از آثار وی که نسبتاً تعداد مطلوبی است، پژوهش‌های فارسی اندکی را به خود اختصاص داده است؛ منظور پژوهش‌هایی است که به‌طور مستقل به کندوکاو در بنیادهای نظری وی پرداخته باشند. البته در سال ۱۳۹۲ به‌اهتمام نامورمطلق، اثری با عنوان *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها* روانهٔ بازار شد که ضمن آن در فصلی به‌نام اسطوره ـ گونه‌شناسی، آرای فرای درباب نقد اسطوره‌ای بررسی شده است. همین نویسنده در ۱۳۹۳ پژوهشی مستقل دربارهٔ اسطوره‌شناسی فرای نیز به رشتهٔ تحریر درآورده که اهتمامی ارجمند در حوزهٔ نقد اسطوره‌شناختی است؛ البته بخش اول این اثر بازتکرار مطالب نویسنده در اثر پیشین است و بخش دوم به کاربرد عملی دیدگاه فرای در خوانش اسطوره می‌پردازد.

پژوهش‌های علمی مستقلی نیز دیده می‌شود که اساساً متوجه دیدگاه‌های اسطوره‌شناختی فرای است. برای نمونه انوشه (۱۳۸۳) رویکرد ادبی فرای را در مورد آیین‌ها و اسطوره‌های اولیهٔ ادبی تجزیه و تحلیل و توصیف کرده است. همین پژوهشگر در تحقیقی دیگر (۱۳۸۵)، با استخدام رویکرد توصیفی ـ تحلیلی کوشیده است ارتباط ایده‌ها و عقاید کاسیرر را با دیدگاه‌های فرای در زمینهٔ اسطوره تبیین کند. علایی (۱۳۸۶) نیز رویکرد اسطوره‌شناختی فرای را برای تحلیل کتاب مقدس با تحلیلی ـ انتقادی بررسی کرده است. در این میان، برخی مقالات نیز صرفاً به کاربست نقد آرکی‌تایپی فرای در خوانش برخی متون بسنده کرده‌اند که اساساً با حوزهٔ نظری پژوهش ما متفاوت است. برای نمونه سام خانیانی و ملک پائین (۱۳۹۱) بر پایهٔ نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای به تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در *کلیله و دمنه* پرداخته‌اند. به همین منوال، حاج نوروزی (۱۳۹۲) نیز برای بررسی معنایی و آرکی‌تایپیِ تصاویر موجود در داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ فرای، نخست این تصاویر را در نظام سنت ادبی بررسی کرده و سپس به بررسی الگوهای اسطوره‌ای این داستان پرداخته است. از سویی برخی از پژوهش‌ها نقد اسطوره‌ای را برای تبیین سازوکار کهن‌الگوها به‌کار گرفته‌اند. برای نمونه علوی مقدم و ساسانی (۱۳۸۷) فرایند نقد اسطوره‌ای را برای نقد و تحلیل کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره به‌کار بسته‌اند.

به این ترتیب، فرای به‌واسطهٔ این قبیل پژوهش‌ها به منتقدی شهره تبدیل شده که در زمینهٔ نقد اسطوره‌شناختی صاحب آرای تأمل‌برانگیزی است و همین موضوع باعث شده اهمیت دیدگاه‌های او درباب نوع‌شناسی ادبیات یا رده‌بندی سمبول‌ها کمتر نظر پژوهشگران را به خود جلب کند. البته دیدگاه‌های نوع‌شناختی فرای این اقبال را داشته‌اند که در پژوهش دارم (۱۳۸۱) و پورنامداریان (۱۳۸۶) کم‌وبیش کاویده شوند؛ اما موضوع بنیادینی مانند رده‌بندی سمبول‌ها که فرای در پی‌ریزی نظری آن بسیار اهتمام کرده، اساساً به بوتهٔ فراموشی سپرده شده است. به همین منظور در پژوهش حاضر کوشیده‌ایم ضمن طرح استدلال‌های فرای در این خصوص، در آرای وی بازاندیشی کنیم.

۳. رده‌بندی سمبول‌ها

آنچه فرای ذیل بحث رده‌بندی سمبول مطرح می‌کند، به‌شکل نسبتاً غیرنظام‌مندی نخستین بار در پژوهش برجستهٔ وی با عنوان *تقارن دهشتناک* (۱۹۴۷) ـ که به بررسی شعر ویلیام بلیک می‌پرداخت ـ پدیدار شد. از شکل‌گیری این چارچوب تفسیری ـ انتقادی تا بازطرحِ سامان‌یافته‌تر آن ده سال طول کشید؛ یعنی زمانی که در سال ۱۹۵۷ *تحلیل نقد* را منتشر کرد. اثر مذکور دربردارندهٔ یک مقدمهٔ جدلی، چهار مقالهٔ انتقادی و یک مؤخره است و صالح حسینی بازگردانِ آن را در ۱۳۷۷ برای علاقه‌مندان نقد و نظریهٔ ادبی فراهم آورد.[۱۵] فرای پیش‌نهادهٔ ساختاری خود مبنی بر رده‌بندی سمبول‌ها را در مقالهٔ دوم *تحلیل نقد* پیش می‌کشد. عنوان مقالهٔ دوم این اثر به زبان انگلیسی "Ethical Criticism" است که در برگردان فارسی به «نقد اخلاقی» ترجمه شده است. این عنوان بسیار گمراه‌کننده[۱۶] به‌نظر می‌رسد؛ زیرا جستار مذکور اساساً ربطی به نقد اخلاقی در معنای رایج آن ندارد.

به هر روی، در این مقاله فرای برای تدقیق در نحوهٔ رده‌بندی سمبول در مراحل پنج‌گانهٔ آثار ادبی، از سه اصطلاح کلیدی میتوس[۱۷]، ایتوس[۱۸] و دایانویا[۱۹] که از فصل ششم *بوطیقای* ارسطو اقتباس کرده است، بهره می‌گیرد. البته فرای این اصطلاح‌ها را با بار معنایی ساختارگرایانه‌ای به‌کار می‌برد که به‌ترتیب متوجه «ساختار پیرنگ، سنخ شخصیت و مراحل مضمونی» (Russell, 2000: 118) می‌شود. فرای با بررسی هم‌زمان این سه مؤلفه، شیوه‌ای انتقادی از نحوهٔ شکل‌گیری و خوانش متن به‌دست می‌دهد؛ البته توسع معنایی این اصطلاحات به‌گونه‌ای است که خواننده را دچار آشفتگی می‌کند. با این حال، از آنجایی که دامنهٔ پژوهش حاضر به تحلیل نشانه‌شناختی سمبول‌ها و نحوهٔ عملکرد آن‌ها در شکل‌گیری، تحلیل و تفسیر متن محدود می‌شود، در این بخش ضروری است تعریف خاص وی از سمبول را بیان کنیم. در واقع فرای سمبول را «هر گونه واحد ساختاری می‌داند که هنگام بحث و بررسی بتوان آن را از سایر عناصر متمایز کرد» (۱۳۷۷: ۴۲۹). به این ترتیب، به‌زعم فرای، سمبول اساساً واحدی ساختاری است که در بافت خاصی سامان می‌یابد. در نتیجه بر اساس این دیدگاه، مفهوم سمبول،

خویشکارِ آن و نوع روابطش با سایر مؤلفه‌ها همگی تحت تأثیر بافتی است که سمبول در آن به‌نحوی از سایر واحدها متمایز می‌شود.

در ادامه به این موضوع خواهیم پرداخت که رده‌بندی سمبول‌ها نزد فرای به‌لحاظ نظری از چه منابعی مُلهَم است و عملکرد آن‌ها در متن چگونه است. همچنین بررسی خواهیم کرد که رده‌بندی سمبول‌ها به‌لحاظ ساختاری چه ارتباطی با ژانر ادبی دارد و شیوهٔ انتقادی مرتبط با هر ژانر ادبی کدام است.

۳- ۱. واحد ساختاری در مرحلهٔ وصفی و مرحلهٔ لفظی

فرای (۱۳۷۹: ۷۷ ـ ۷۹) معتقد است خوانش متن ادبی به‌طور هم‌زمان در دو جهت متفاوت سیر می‌کند: برون‌سو[۲۰] و درون‌سو.[۲۱] وقتی متن ادبی خوانده می‌شود، در وجه نخست، فهم آن همانند سایر متون غیرادبی منوط است به اینکه مؤلفه‌های موجود در متن بر اساس «تداعی‌های معمول» (Frye, 1952: 11) به‌سوی جهان بیرون جهت‌گیری کند و با امر واقع تطابق یابد. برای مثال «زمستان است» گزاره‌ای اِسنادی است که وضعیتی محتمل صدق یا کذب را بیان می‌کند و تعیین صدق و کذب آن منوط به ارجاع گزاره به جهان خارج و مستلزم پیروی از اصلِ تطابق صدق[۲۲] است. در همین راستاست که ریچاردز ذیل بحثِ حقیقت شعری خاطرنشان می‌کند: «در وجه ارجاعی مقبولیت پیام منوط به اصل تطابق است» (2004: 252). بنابراین وقتی می‌گوییم جهت‌گیری متن برون‌سوست، منظور این است که از طریق نشانه‌های ساختار کلامی می‌توان به مجموعه‌ای از پدیده‌ها، وضعیت‌ها یا کنش‌های موجود در جهان خارج پی برد.

اما همان طور که می‌دانیم، فهم یا تفسیر متن ادبی به‌هیچ‌روی محدود به حدود و ثغور صدق و کذب و ارجاع‌پذیری آن نیست؛ بلکه متن ادبی همواره از این سطح فراتر می‌رود و به سطحی نائل می‌شود که در آن «کوشش می‌شود از کلمات الگو یا بافتی بزرگ‌تر ساخته شود» (Frye, 1952: 11). حتی وقتی که متن ادبی بنیاد متنیت خود را بر توصیف عینی امور بنا می‌کند، بازهم به‌تعبیر فرای، چون «آنچه می‌گوید ازاساس با آنچه مورد نظر است متفاوت است، با ساختاری تهکمی یا آیرونیک روبه‌رو هستیم»

(Hart, 2005: 70). بنابراین در این سطح، ارزشِ آحاد یا مؤلفه‌های متنی نه بر اساس ارجاع به مصداق بیرونی یا وضعیت امور، بلکه بر پایهٔ روابطِ پیچیدهٔ درونی آحاد با یکدیگر مشخص می‌شود.[۲۳] برای نمونه وقتی می‌گوییم «زمستان است؛ هوا بس ناجوانمردانه سرد است»، وضعیت اِسنادی گزاره از نوعی نیست که به‌واسطهٔ ارجاعِ آن به جهان خارج، به معنایی محصّل دست یابیم. فرای در این باره تأکید می‌کند که گاهی «ساختار کلامی موقتاً به‌خاطر خودِ ساختار وجود دارد» (همان، ۷۷). این بدان معناست که وجود لفظِ **ناجوانمردانه** در گزارهٔ مذکور، ارزش دلالی واژه‌هایی مانند **هوا**، **سرد** و **زمستان** را از جهت‌گیری به‌سوی جهان خارج به‌درون متن منتقل می‌کند؛ یعنی «ارزشِ نشانه‌ای الفاظ را تابعی از اهمیت آن‌ها در ساختار کلام می‌کند» (Frye, 1952: 11). درست به‌سبب چنین جهت‌گیری‌هایی در متن است که هاله‌ای ارزشی پیرامون کلمات شکل می‌گیرد که آن‌ها را تا سطح استعاره، نماد و گاه آیرونی برمی‌کشد. فرای جهت‌گیری نشانه‌های متنی را به درون متن ـ که به‌موجب آن ارزش آحاد از طریق روابط درونیِ بین مؤلفه‌ها شکل می‌گیرد ـ ویژگی خوانش درون‌سو می‌داند. البته او تأکید می‌کند که نمی‌توان با خط صریحی خوانش درون‌سو و برون‌سو را از هم تفکیک کرد و هر اثری ـ حتی متن تاریخی صِرف ـ وقتی ارزش تاریخی‌اش را ازدست بدهد، ممکن است به‌سبب ارزش هنری‌اش همچنان خواننده داشته باشد. به همین سبب فرای به وجود پیوستاری قائل است که از محدودهٔ کاملاً ارجاعیِ «ناتورآلیسم مستند در یک سمت محور آغاز می‌شود و تا قطب دیگر، [یعنی ساختارهای کلامی خودبسنده] مثل آثار سمبولیستی یا شعرِ ناب ادامه پیدا می‌کند» (Denham, 2015: 197).

بر این اساس، در خوانش درون‌سو، معنای گزاره از طریق ارجاع‌پذیری یا تبعیت آن از اصل تطابق تعیین نمی‌شود؛ بلکه شبکهٔ درونی پیوندها و روابط بین آحاد، و پیروی از اصل هماهنگی صدق[۲۴] است که ارزش دلالی گزاره و مؤلفه‌های آن را رقم می‌زند. به‌تعبیر ریچاردز، در این سطح «حقیقت هم‌ارز با التزامی درونی است که مبتنی بر هماهنگی پیام با بخش‌های دیگر تجربهٔ هنری ـ و نه تطابق آن با جهان خارج ـ است» (2004: 252). در واقع در خوانشِ درون‌سو، همانند نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگن‌شتاین که فرای تعلق خاطری هم بدان دارد، این زبان است که «کلید درک ما از

دنیای پیرامون» (هریس، ۱۳۸۱: ۱۳) محسوب می‌شود؛ یعنی «زبان دیگر در فهم و درک ما از دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، نقش جنبی ندارد؛ بلکه هستهٔ اصلی آن را تشکیل می‌دهد» (همان، ۲). فرای در *رمز کل* تأکید می‌کند: «در کلِ گفتار، معنایی وجود دارد که از قرابتِ کلمات با یکدیگر حاصل می‌شود» (۱۳۷۹: ۷۹).

بر اساس آنچه گفتیم، جهت‌گیری متن به **بیرون متن** یا به **درون** آن در نهایت به این امر منتهی می‌شود که متن غایت متفاوتی داشته باشد؛ البته تفکیک این دو وجه فقط به‌صورت اعتباری ممکن است و در عمل هر متن ادبی مستلزم وجود هر دو خوانش مذکور است. به هر روی، نوشته‌ای که مسیر غایی آن به‌سمت بیرون است و طرح مبحث صدق و کذب درباب آن موضوعیت داشته باشد، به‌تعبیر فرای، نوشته‌ای وصفی[۲۵] یا ایجابی[۲۶] است. در نوشتهٔ ایجابی، «مقصود از ساختار کلامی این است که معرف اشیائی باشد که نسبت به متن بیرونی به‌شمار می‌روند» (فرای، ۱۳۷۷: ۹۴) به‌بیان ریچاردز (2004: 253)، در این سطح با ارجاع سروکار داریم و فارغ از التزامات درونی متن به معیارهای بیرونی و تطابق پیام با آن بسنده می‌کنیم. پس بدیهی است در این سطح، واحدهای ساختاری متمایزی که فرای ذیل اصطلاح سمبول بدان می‌پردازد، در مقام یک نشانهٔ وضعی به‌معنای قراردادی آن مورد نظر باشد؛ یعنی «واحدهایی لفظی که از نظر عرفی و قراردادی محمول و مرجوع چیزهایی هستند که در بیرون از امکان حدوث آن‌هاست» (همان جا). از منظر معناشناختی، آنچه سمبول در این مرحله افاده می‌کند، مصداقِ بیرونی است؛ البته مصداق بیرونی ضرورتاً امری عینی و ملموس نیست و می‌تواند کاملاً ذهنی و انتزاعی باشد؛ اما آنچه هست، این است که سمبول در نوشته‌های ایجابی به‌تعبیر یاکوبسن، متوجه کارکرد ارجاعی زبان است. به همین دلیل است که فرای معتقد است «بعضی از ساختارهای کلامی مانند تاریخ را از این جهت برساخته‌اند که همتای رویداد بیرونی باشد» (۱۳۷۹: ۸۰). بنابراین متون تاریخی از این نظر که متوجه توصیف رویدادهای بیرونی هستند، در نوشته‌های ایجابی و وصفی قرار می‌گیرند و واحد ساختار کلامی آن‌ها نشانه[۲۷] است. نشانه از این منظر به «بازنمایی چیزی بیرون از الگوی کلمات» (Frye, 1952: 11) اطلاق می‌شود.

اما اگر مسیر غایی ساختار کلامی نه به‌سمت بیرون، بلکه به‌سوی درونِ متن باشد، کارکرد ارجاعی یا ارجاع به جهان خارج رنگ می‌بازد و ساختار کلامی به‌صورت وجودی در خود[۲۸] و برای خود[۲۹] اهمیت می‌یابد. در این صورت، با نوشته‌ای غیرایجابی روبه‌روییم که ماهیت «فرضی» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۱۱) یا محتمل دارد؛ زیرا «تظاهر به توصیف یا ایجاب در نوشته‌های فرضی راهی ندارد و از این جهت صادق، کاذب، حشو یا مهمل نیست» (همان جا). در نوشته‌های فرضی یا مخیل[۳۰]، واحد ساختاری متمایزی که فرای بدان می‌پردازد، موتیف نام دارد. موتیف اصطلاحی است که فرای آن را در نقطهٔ مقابل نشانه، به آن دسته از واحدهای ساختاری اطلاق می‌کند که در جهان فرضی اثر ادبی از طریقِ روابط درونی الفاظ با یکدیگر معنا می‌یابند.

به هر ترتیب، وقتی با ساختار کلامی خودایستا مثل داستان روبه‌روییم که «بر مدار وجودی خود می‌گردد و الزاماً همتای بیرونی ندارد» (فرای، ۱۳۷۹: ۸۰)، بر خلاف نوشته‌های ایجابی که متوجه اصلِ تعلیم است، هدف غایی آثار ادبی، اعم از داستان، معطوف به التذاذ هنری است؛ در نتیجه در این آثار، سمبول در اصل نشانهٔ چیزی نیست و ماهیت بازنمایی آن مورد نظر نیست؛ بلکه موتیف یا «عنصری در مجموعهٔ بزرگ‌تری از معنا» (همان، ۹۴) به‌شمار می‌رود و بنابراین بیش از آنکه متوجه جهان بیرون، تعلیم، وصف یا ایجاب باشد، درگیر روابط درونی نشانه‌ها و التذاذ است و کلام در کل مخیل یا فرضی است. فرای این وجه را وجه لفظی یا حقیقی می‌نامد.

فرای با اتکا به مؤلفه‌هایی که در این دو خوانش وجود دارد، به نوع ادبی نیز نقبی می‌زند و از آنجا رویکردهای انتقادی متناسب با ژانر ادبی را هم مطرح می‌کند. برای مثال خوانش برون‌سو آن دسته از صناعات و خصایصی را در مرکز توجه خود قرار می‌دهد که متعلق به «محاکاتِ فروتر»[۳۱] (Denham, 1978: 33) است و بنابراین برای تحلیل آن دسته از آثاری به‌کار می‌رود که اساساً ماهیت واقع‌گرایانه یا ناتورآلیستی دارند. برای مثال فرای آثار زولا[۳۲] را در این دسته قرار می‌دهد؛ زیرا ناتورآلیسم زولا اساساً مبتنی بر بازتاب واقعیت عینی است و بنابراین به‌سبب وابستگی و «وفاداری زولا به فلسفهٔ پوزیتیویسم و انتقال روش‌های تاریخ طبیعی به رمان» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۳۹۴) در آثار وی می‌توان شاهد آن وجهی از زبان بود که متوجه جهان بیرون و واقعیات آن

است. به همین دلیل نقد ادبی متناسب با چنین رویکردی مبتنی بر «نقد تاریخی[۳۳] یا نقد استنادی» (Frye, 2000: 95) است که عمدتاً در پی کشف تطابق جهان اثر با جهان خارج و تعیین میزان اعتبار و سندیت تاریخی یا اجتماعی آن است. اما خوانش درون‌سو بیشتر متوجه آن دسته از مؤلفه‌هایی است که به «طنز مضمون‌مدار»[۳۴] (همان، ۱۱۶) تعلق دارند و ازاین‌روی در تحلیلِ آثار سمبولیستی کارایی بیشتری از خود نشان می‌دهند. بر این اساس، چنین رویکردی با نقدِ نو یا نقدهای متکی بر متن، مانند نقد فرمالیستی یا نقد ساختارگرا، سازگارتر و مطلوب‌تر است؛ زیرا در این قبیل نقدها کوشش می‌شود انسجام درونی اثر و نسبت یا رابطهٔ مؤلفه‌های ساختاری آن با یکدیگر، فارغ از ملاحظات بیرونی، بررسی شود. البته در نقد نو، «منتقد در مقام مشاهده‌گری بی‌طرف اثر را به‌مثابهٔ اُبژه‌ای بی‌جان تشریح می‌کند» (Frye, 1970: 119)؛ ولی فرای این موضع را چندان نمی‌پسندد و معتقد است: «این سطح برای خوانش متن حتی سطح مقدماتی محسوب نمی‌شود و نقد واقعی زمانی آغاز می‌شود که منتقد یا خواننده از چشم‌انداز مذکور بربگذرد (Russell, 2000: 117)؛ زیرا اساساً عینیت انتقادی راه را بر تجربهٔ ادبی ناب می‌بندد.

تأکید کنیم که تفکیک وجه وصفی و ایجابی کلام از وجه لفظی یا حقیقی کلام موضوع کاملاً بدیعی نیست و همان طور که دِنهام تصریح می‌کند، «تعلق خاطر فرای به اصحاب نقد نو[۳۵] در استقرار این نظام دوقطبی بی‌تأثیر نبوده است» (36 :1978). البته تأملات فرای به دیدگاه‌های اصحاب نقد نو محدود نمی‌ماند و در واقع او را می‌توان اندیشمندی به‌شمار آورد که «در حد فاصل آرای انتقادی جان کرو رنسام و مارشال مک‌لوهان قرار گرفته است» (Fekete, 1976: 41). چنین جایگاهی به او اجازه می‌دهد مسیر نقد ادبی را از نگرشِ صرفاً فرمالیستی رنسام و همفکران وی به‌سوی «صورت‌بندی کلیت روابط اجتماعی» (همان جا) هدایت کند. فرای خود در این باره می‌گوید:

> مسیر انتقادی‌ای که من در پی آن هستم، نظریه‌ای انتقادی است که در درجهٔ اول پدیدارهای کلی تجربهٔ ادبی را تبیین می‌کند و در درجهٔ دوم به دیدگاهی منتهی

می‌شود که جایگاه ادبیات را در تمدن ـ به‌مثابهٔ یک کل ـ بررسی می‌کند (Frye, 1970: 268).

به هر روی، تمایز وجه وصفی از لفظی با اندک تفاوت‌هایی در آرای بسیاری از متقدمان و متأخران دیده می‌شود. برای مثال کلینث بروکس[۳۶] ذیل دوگانی وجه حقیقی/ وجه عاطفی[۳۷] به این موضوع می‌پردازد یا آیور آرمسترانگ ریچاردز وقتی درباب وجه القایی/ وجه ارجاعی[۳۸] سخن می‌گوید، دیدگاه مشابهی اتخاذ می‌کند. ریچاردز معتقد است آنچه در وجه القایی اهمیت دارد، «انتظام درونی کلمات» (250 :2004) است که بر خلاف وجه القایی، متوجه ارجاع بیرونی نیست و در واقع بیش از آنکه به صدق یا کذب ارجاعی مربوط باشد، نقشِ ویژهٔ آن احیای انگیزش‌های مرتبط با پیام است که اساساً ماهیتی سوبژکتیو دارند. دیدگاه یاکوبسن درباب تمایز کارکرد ارجاعی و کارکرد شعری[۳۹] نیز بی‌مشابهت به آرای فرای نیست. به‌زعم نگارنده، آنچه ریفاتر (1978: 1 - 22) در *نشانه‌شناسی شعر* با عنوان خوانش محاکاتی/ خوانش نشانه‌شناختی پیش کشیده است ـ اگرچه نه به‌لحاظ رویکردها ـ از نظر چارچوب نظری شباهت بسیاری به خوانش برون‌سو/ خوانش درون‌سو دارد.

۳- ۲. واحد ساختاری در مرحلهٔ صوری

فرای در مرحلهٔ صوری بر آن است تحلیلی از ساختار آثار ادبی به‌دست دهد که مفهوم وحدتمندیِ اثر ادبی را دربر داشته باشد. او درمی‌یابد که در مراحل پیشین، قول به تفکیک وجه وصفی از وجه حقیقی که به‌ترتیب متوجه «تعلیم و لذت» (Frye, 1952: 12) است، موجب نادیده گرفتن وحدت بنیادی اثر ادبی می‌شود. به همین سبب در این مرحله، با بازطرح مبحث فرم به‌مثابهٔ امری که هم‌زمان مشتمل بر وحدت ساختاری اثر با محتوا و موضوعِ آن است، می‌کوشد تا این معضل را به‌نوعی حل کند و مفهوم جامع‌تری از وحدت آثار ادبی به‌دست دهد.

در این راستا، فرای نخست به موضوع **تقلید ارسطویی** می‌پردازد و تأکید می‌کند: «تقلید آن چنان که ارسطو مطرح می‌کند، متوجه اَعمال خاص و جزئی است» (۱۳۷۷: ۱۰۴)؛ یعنی اَعمالی که در تاریخ و سایر ساختارهای کلامیِ غیرادبی موضوعیت دارد؛

اما در ساختار ادبی تقلید معطوف به «اَعمال سنخی» (همان جا) است و به همین سبب آنچه مورد تقلید قرار می‌گیرد، «از تاریخ فلسفی‌تر است» (همان جا)؛ زیرا در این ساحت، تقلید بیش از توجه به عمل جزئی و خاص در پی به‌تصویر کشیدن یک سرمشق یا نمونهٔ کلی از عمل است که تا مرتبهٔ اَعمال سنخی فراکشیده شده است. فرای در ادامه با تمرکز بر موضوع **اندیشه** بیان می‌کند که آنچه در یونان باستان ذیل **تئوریا** مطرح می‌شود، در اصل «نوشته‌ای استدلالی است که اسنادات جزئی و خاص را دربر می‌گیرد» (همان جا)؛ اما اثر ادبی محل ظهور و بروز اندیشه‌ها یا «افکار سنخی» است و به همین سبب سرشار از تصاویر، استعارات و ایهام‌های کلامی است. بنابراین شعر «تاریخی‌تر از فلسفه است» (همان جا).

به‌نظر می‌رسد وقتی فرای شعر را تاریخی‌تر از فلسفه می‌داند، به موضع نظری ویکو[۴۰] روی آورده است؛ زیرا از دیدگاه تاریخ‌بنیانِ ویکو، شعر در سیر تکامل تفکر بشری بر سایر انحا و اطوار تفکر تقدم دارد و به بیان دیگر، این شعر است که در پیشانی تاریخ می‌درخشد. به‌زعم ویکو، «در اقوام بدْوی، ریشهٔ مذهب و به پیروی از آن سیاست، اقتصاد، اخلاق، منطق، علم‌الطبیعه، تاریخ، نجوم و جغرافیا را می‌توان در پاسخ‌های بلاغی و شاعرانهٔ بشر به طبیعت بازجُست» (Cain, 2000: 400). بر این اساس، ویکو در رویارویی با سلطهٔ بی‌چون‌وچرای تفکر عقلانی از موضعی سخن می‌گوید که در تقابل با دیدگاه روشنگری است. او خود در این باره تصریح می‌کند:

> خِردِ شعری، یعنی خِردِ غریزی انسان بدْوی، با نوعی متافیزیک آغاز می‌شود که فارغ از آموزه‌های انتزاعی و عقلانی بشر متمدنِ کنونی است و در واقع خِردی است که مبتنی بر احساس و تخیل بشری است که در غیاب عقلانیت مدرن صاحبِ حسی قدرتمند و تخیلی شگرف است (Vico, 1948: 104).

به هر ترتیب، آنچه فرای تأکید می‌کند بدین معناست که فلسفیدن در قالب مفاهیم انتزاعی در سیر تکامل تاریخیِ تفکر بشری نسبت به اندیشیدن از طریق تصاویر، امری متأخر است. تبارشناسی این موضوع، به‌زعم ما، نخست به ویکو[۴۱] و از آنجا به‌سوی رمانتیست‌ها راه می‌برد.[۴۲]

با درنظر گرفتن گرایش فرای در این مرحله به طرح موضوعِ اَعمال و افکار سنخی، اینک می‌توان به‌روشنی دریافت که چرا سنخی بودن تقلید، اعم از اَعمال و افکار، در آثار ادبی به این امر منتهی می‌شود که در مرحلهٔ صوری بحث دربارهٔ شعر یا آثار ادبی همواره درونی و بدون ارجاع به جهان بیرونی باقی می‌ماند. به‌بیان خود فرای، «اثر هنری رویدادها و اندیشه‌های بیرونی را بازتاب نمی‌دهد؛ بلکه جایی بین سرمشق[۴۳] و بینش[۴۴] قرار دارد» (۱۳۷۷: ۱۰۶). سرمشق و بینش هر دو ماهیت سنخی دارند و به‌ترتیب در برابر اَعمال جزئی و افکار خاص قرار دارند. این بدان معناست که بر خلاف تاریخ که متوجه رویدادهای بیرونی است، شعر مبتنی بر جهانی فرضی است که رویدادها در آن ویژگی و تشخصِ فردی خود را وانهاده و به کنش‌ها یا اَعمالی عام و فراگیر تغییر چهره داده‌اند؛ در نتیجه به‌سبب اشتمال و کلیتی که در آن‌ها مشهود است، از تاریخ فلسفی‌ترند. درست به همین منوال، بر خلاف فلسفه یا تئوریا که متوجه استدلال از طریق افکار جزئی و خاص است، شعر مبتنی بر جهانی فرضی است که افکار در آن ماهیت سنخی دارد و بیش از آنکه متوجه استدلال باشد، از طریق شهود حسی حاصل می‌شود. به این ترتیب، فلسفیدن در نظام شعر از طریق شهود حسی و اخذ تصاویر آغاز می‌شود و بر خلاف فلسفه، اساساً انضمامی است و تبار آن به آغاز هستی انسانی بازمی‌گردد؛ و بنابراین تاریخی‌تر از فلسفه است.

اکنون به‌سادگی می‌توان دریافت که اگر در مرحلهٔ وصفی و لفظی به‌ترتیب با نشانه و موتیف به‌مثابهٔ واحد ساختاری متمایز سروکار داریم، در مرحلهٔ صوری، آن واحد ساختاری متمایزی که اساساً موجب وحدت شعر یعنی موجب پیوند صورت و محتوا می‌شود، چیست، در کدام ساحتِ هنری نمود پیدا می‌کند و نقد متناسب با آن کدام است. فرای در پاسخ به این پرسش و به‌منظور رفع «گسست بین صورت و محتوا» اصطلاح «تصویر» (همان جا) را پیش می‌کشد. تصویر از دیدگاه فرای، واحد ساختاری متمایزی است که در مرحلهٔ صوری نمود می‌یابد. بر این اساس، **تصویر** واحدی است که متوجه تقلید از اَعمال یا افکار سنخی است که به دنیای بیرون محدود نمی‌شود و در اصل مبتنی بر «نظمِ معانی» یا «اندیشه‌ها» (همان جا) است. بر این اساس، فرای با

پیش کشیدن موضوعی به‌نام تصویر «خودبسندگی کامل جهانِ شعری را از طریق تمایزِ بنیادی فرم ـ محتوا توجیه و تبیین می‌کند» (Fekete, 1976: 42).

گفتیم که واحد ساختار کلامی در مرحلهٔ صوری تصویر است؛ بنابراین در این مرحله، منتقدِ صوری با آن دسته از عناصری سروکار دارد که بیانگر نوعی «شباهت یا مناسبت» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰۶) با طبیعت هستند؛ طبیعتی که از چشم‌انداز فرای آن قدر جامع و کلی است که به تقلید ارسطویی محدود نمی‌شود و در واقع مشتمل بر افکار و اَعمال سنخی است. به همین سبب اگر هر تصویری ـ به‌مثابهٔ یک واحد ساختاری متمایز ـ بیانگر یک اندیشه یا کُنشِ عام باشد، در این مرحله با دو سطح روبه‌رو می‌شویم: ۱. تصاویر انضمامی؛ ۲. اندیشه/ کُنشِ سنخی.

تصویر انضمامی در سطح اول شعر قرار می‌گیرد و در اصل به اندیشه یا کُنشی عام بازمی‌گردد که اساساً ماهیت غیرانضمامی و مفهومی دارد. بنابراین اهمیت تصویر انضمامی به‌سبب پیوند معنایی آن با سطحی انتزاعی است. چنین برداشتی درباب دلالت، فرای را به بحث دربارهٔ تمثیل سوق می‌دهد؛ زیرا در تمثیل است که صورت ظاهر کلام به مفاهیم درونی و باطنی دلالت می‌کند. در واقع همان طور که فرای تصریح می‌کند:

> یکی از کارهای ادبیات عینی کردن و مجسم کردن آن‌ها، یعنی تبدیل اندیشه‌های انتزاعی به صور خیال و موقعیت‌های انضمامی و ملموس است. وقتی که این کار عالماً عامداً صورت می‌گیرد، نوع ادبی موسوم به تمثیل از آن منتج می‌شود (فرای، ۱۳۷۲: ۳۶ ـ ۳۷).

بنابراین به‌زعم فرای، در مرحلهٔ صوری با ظهور تمثیل مواجه هستیم. البته آنچه او درباب تمثیل پیش می‌نهد، ظاهراً به دیدگاه رمانتیست‌ها و از آنجا به گوته بازمی‌گردد. بنابراین عین گفتهٔ گوته دربارهٔ تمثیل را نقل می‌کنیم و سپس موضوع را اندکی از دیدگاه فرای می‌کاویم:

> تمثیل اُبژهٔ ادراکی را به مفهوم مبدل می‌سازد و مفهوم را به‌صورت تصویر درمی‌آورد؛ اما این کار را طوری انجام می‌دهد که تصویر [نه‌تنها] مفهوم را دربر

می‌گیرد؛ [بلکه] به‌طور کامل آن را قابل دسترس و قابل بیان می‌سازد (Goethe, 1998: 1112).

چنین دیدگاهی دربارهٔ تمثیل مبتنی بر این استدلال است که آحاد حسی پس از ورود به کارگاه عقل، ماهیت مفهومی می‌گیرند؛ اما این امکان وجود دارد که هر مفهوم شکل‌یافته‌ای به‌واسطهٔ تمثیل مجدداً به‌صورت تصاویری عینی بازنماینده شود. بر این اساس، تمثیل‌سازی به‌صورت نوعی فراشد عقلی عمل می‌کند که متوجه بازنمایی است. در این بازنمایی، مفاهیم انتزاعی به‌صورت تصاویر عینی درمی‌آیند. در نتیجه تصاویر تمثیلی الزاماً مفاهیمی خودبسنده یا شهودی نیستند و می‌توان آن‌ها را صرفاً به‌مثابهٔ نوعی تصویرسازی تلقی کرد که متأخر از مفهوم‌سازی و تالی آن به‌شمار می‌رود. دقیقاً با چنین استدلالی است که فرای به تحلیل تصویر در مرتبهٔ صوری می‌پردازد. او معتقد است در تمثیل، مفاهیم صراحت مفهومی خود را وامی‌نهند و به‌شکل تلویحی عرضه می‌شوند؛ بنابراین در آثار تمثیلی، تصاویر عینی و انضمامی جایگزین اندیشه یا کُنش‌های عام می‌شوند و در نتیجه اثر ادبی به‌سوی بیان تلویحی مفاهیم جهت‌گیری می‌کند. به همین منوال، در نقد صوری می‌کوشیم تصاویر عینی را در جهت عکس به مفاهیم انتزاعی تأویل کنیم؛ بنابراین اگر خلق اثر ادبی در مرحلهٔ صوری به تولید تصویر منتهی می‌شود، نقد یا فهم اثر ادبی در این مرحله هم‌ارز با تفسیر است؛ یعنی منتقد در این مرحله «تلویحات حاکم در شعر را به زبان تصریح یا استدلال تبدیل می‌کند» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰۸). پس چنین رویکردی مستلزم پذیرش این است که اندیشه‌ها در ساختار شعر به‌صورت تصاویر شعری درمی‌آیند و بنابراین فهم یا تفسیر اثر منوط به تبدیل و تبدل تصاویر به اندیشه‌هایی است که در پس پشتِ تصاویر قرار گرفته‌اند. به همین سبب فرای تأکید می‌کند «تفسیر تمام ادبیات را به‌طور بالقوه همچون تمثیل به‌شمار می‌آورد» (Frye, 2000: 89). با این وصف، وقتی «رویدادهای شعری را به اصطلاحات مفهومی بازمی‌گردانیم» (Denham, 1978: 39)، درگیر تفسیر تمثیلی هستیم؛ زیرا تصاویر را به مفاهیمِ هم‌ارز یا معادل آن‌ها تبدیل می‌کنیم. در این راستا، آنچه اهمیت می‌یابد، میزان صراحتی است که در این رویکرد خودنمایی می‌کند. برای نمونه نویسنده گاهی در متن نشانه‌ها و قراینی بر جای می‌گذارد که به‌موجب آن می‌توان چنین

استدلال کرد که نویسنده تمثیل را به‌مثابهٔ ابزاری برای تبیین یا شرح موضوعی نظری به‌کار بسته است؛ بنابراین می‌توان گفت تمثیل در این حالت خصیصهٔ بنیادی یا اصالی ندارد و همچون پوسته‌ای ظاهری و زینتی به‌کار گرفته شده تا موضوعی را به‌صورت آسان‌فهم‌تری بازگوید یا حتی آن را به‌دلایلی کتمان کند.

اما نویسنده همواره به این شیوه تمثیل را به‌کار نمی‌برد و گاهی تصریح مستقیم یا غیرمستقیمی دالّ بر وجود چنین پیوندی بین ظاهر و باطن نیز به‌چشم نمی‌خورد؛ گویی رویداد شعری اساساً در قالب تمثیل بر شاعر عرضه شده است. به بیان دیگر، تمثیل در این وجه نه فرع بر مفهوم، بلکه اساس و بنیاد آن است؛ به‌گونه‌ای که حتی تصورِ وجود یک مفهوم انتزاعیِ متقدم بر تصویر دشوار می‌نُماید (Frye, 2000: 89 - 94).

بنابراین در مرحلهٔ صوری، با پیوستاری تمثیلی سروکار داریم که از اَشکال سادهٔ غیرهنری آغاز می‌شود و تا مراتب پیچیدهٔ هنری پیش می‌رود. پس آنچه در مرحلهٔ صوری اهمیت دارد، تفسیر و بازگشایی تمثیل است؛ رویکردی که به‌موجب آن لایهٔ ظاهری کلام به لایه‌ای باطنی تأویل می‌شود که اساساً مفهومی است. به همین سبب رویکردِ انتقادی متناسب با این مرتبه نقد تفسیری است. در این نقد کوشش می‌شود ارتباط بین تصویر و مفهوم علنی شود. درباب مرحلهٔ صوری و پیوند آن با ژانر ادبی نیز یادآور شویم که به‌زعم فرای، گرایشِ شعر نئوکلاسیک به امر کلی ـ خواه کنش و خواه اندیشه ـ موجب برقراری پیوند تنگاتنگی بین مرحلهٔ صوری و سطح تمثیلی می‌شود. این پیوند برسازندهٔ هنر نئوکلاسیکی است.

۳- ۳. واحد ساختاری در مرحلهٔ اسطوره‌ای

فرای در مرحلهٔ صوری به این نتیجه می‌رسد که شعر اساساً تقلیدی است از طبیعت؛ البته آنچه فرای از طبیعت اراده می‌کند، مشتمل بر اَعمال و اندیشه‌های سنخی است. اما این سطح از تحلیل، علی‌رغم خصیصهٔ وحدت‌نمای آن، به یک اثر ادبی محدود می‌ماند. اما از آنجایی که بررسی واحدهای ساختاری شعر به نمونه‌های منفرد و مستقل آن محدود نیست، فرای می‌کوشد وحدتمندی آثار ادبی را **به‌مثابهٔ یک کل** تحلیل و

بررسی کند و به همین منظور است که مرحلهٔ اسطوره‌ای را پیش می‌نهد. در واقع او در مرحلهٔ اسطوره‌ای «ضمن عنایت به یگانگیِ هر اثر ادبی، متوجه قراردادها و ژانرهای ادبی است» (Hart, 2005: 71). بر این اساس، او به این نتیجه می‌رسد که شعر نه‌فقط از طبیعت، بلکه از سایر شعرها نیز تقلید می‌کند. به این ترتیب، پرسش فرای در این مرحله این است که وقتی شعر را مرتبط با قطعه‌شعرهای دیگر یا واحد کل شعری درنظر می‌گیریم، صرف‌نظر از سنت‌ها و انواع ادبی که امکان طبقه‌بندی مجموعهٔ گسترده‌ای از آثار را فراهم می‌آورند، آیا این امکان هست که شعر را درکل محصول ساختار واحدی بدانیم که به‌مانند قالب یا چارچوبی مفروض، پیش از خلق اثر وجود دارد؟

اگر پاسخ ما به این پرسش مثبت است، این اصل وحدت‌بخش چیست و واحدِ ساختاری متمایزی که با آن ارتباط دارد، کدام است؟ فرای در پاسخ به این پرسش‌ها استدلال می‌کند که بر خلاف این تصور که شعر زاییدهٔ خیال شاعر است و بداعت یا تازگیِ آن با تخیل بکر شاعر مرتبط است، در مرحلهٔ اسطوره‌ای اصل بر این است که شعر اساساً محصول نوعی مقیدبودگی و تسلیم در برابر «جملگی حقایق تجربهٔ ادبی و تاریخی» است و بنابراین شاعرِ مبتکر به‌واسطهٔ چنین تقییدی «بسیار مقلدتر از شاعر مقلد است» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۲۱)؛ یعنی شعر وقتی به‌مثابهٔ یک کل درنظر آورده می‌شود، به‌تعبیر فرای «جلوهٔ جان جهانی شعر» (همان، ۱۲۲) به‌شمار می‌رود و بنابراین شعر پیش از آنکه خلق شود، کائن و موجود است و گویی «شعر در دنیایی متولد می‌شود که نظم کلمات ازپیش در آن استقرار یافته است» (همان، ۱۲۰). فرای با این استدلال به این نتیجه می‌رسد که عامل وحدت‌بخش شعر به‌مثابهٔ یک کل علاوه بر ژانر، سنت ادبی و قراردادهای عامِ وابسته به آن است. به این ترتیب، باید بتوان معلوم کرد که در مرحلهٔ اسطوره‌ای، سمبول یا واحدهای ساختاری‌ای که شعر را از سایر ساختارهای کلامی متمایز می‌کند و در عین حال، همهٔ اشعار را مقید و وابسته به بازتکرارِ آن می‌داند، کدام است.

فرای در پاسخ به این پرسش، واحد ساختاری متمایز در مرحلهٔ اسطوره‌ای را آرکی‌تایپ می‌نامد. آرکی‌تایپ‌ها همان تصاویر مکرر یا نوعی ادبیات به‌شمار می‌روند.

البته ممکن است در نگاه نخست چنین به‌نظر برسد که فرای صِرف استفاده از این اصطلاح، از دیدگاه یونگ[۴۵] متأثر است؛ اما واقعیت این است که منظور یونگ از آرکی‌تایپ «سمبول‌های جهان‌شمول فرهنگ عام بشری است، در حالی که فرای متوجه سمبول‌های مشترک یک سنت ادبی خاص است» (Hogan, 2015: 75). به هر روی، فرای در این مرحله، «شعر را به‌مثابهٔ یکی از شگردهای فرهنگ می‌داند و بنابراین آن را به مؤلفه‌های اجتماعی و رسانگی مربوط می‌داند» (Hart, 2005: 72). به این ترتیب، منظور فرای از آرکی‌تایپ واحدی ارتباطی است که به‌منزلهٔ یک تصویر نوعیِ تکرارشونده، وحدتمندی شعر را تضمین می‌کند و تجربهٔ ادبی را وحدت می‌بخشد. گویی آرکی‌تایپ این قابلیت را داراست که معلوم کند تمام آثار تولیدشده در یک سنت خاص به‌طور کلی یک سخن یا کلام بیش نیست.

برای دریافت موثق‌تری از آرکی‌تایپ به‌مثابهٔ یک واحد ساختاری متمایز، لازم است آن را با نشانه، واحد ساختاری وجه وصفی، مقایسه کنیم. «صورِ نوعی مجموعه‌های متداعی‌کننده‌ای هستند که چنان در تداعی‌های عُرفی ریشه دوانیده‌اند که بی‌چون‌وچرا به آن تداعی دلالت می‌کنند» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۲۷). اما اگر مفهوم قراردادی بودن یا وضعی بودن نشانه را به‌خاطر بیاوریم، بی‌درنگ متوجه شباهت آن با آرکی‌تایپ می‌شویم؛ زیرا در نشانه‌شناسی به‌زعم جمهورِ نشانه‌شناسان تأکید بر آن است که رابطهٔ بین دال و مدلول ـ که سوسور آن را رابطهٔ متداعیانه می‌داند ـ دل‌بخواهی و قراردادی است (Saussure, 1959: 67 - 70). بنابراین فرای در تحلیل نقد برای گریز از این معضل فقط به این نکته بسنده می‌کند: «صورِ نوعی به‌سبب اینکه متغیرهای پیچیده‌ای هستند، با نشانه فرق دارند» (۱۳۷۷: ۱۲۷)؛ اما معلوم نمی‌کند که چرا صورِ نوعی متغیرهای پیچیده‌ای هستند و سازوکار تداعی در آن‌ها چگونه است.

به این ترتیب، از آنجایی که آرکی‌تایپ به‌زعم فرای، مؤلفه‌ای اجتماعی است که روابط فرهنگی را تضمین می‌کند، نقد مرتبط با این مرحله، یعنی نقد صورِ نوعی، ادبیات را به‌مثابهٔ یک واقعیت اجتماعی تلقی می‌کند و به همین سبب برای فهمِ کارکرد اجتماعی اثر متوجه کشف سازوکار درونی قراردادها و ژانرهای ادبی است تا «جایگاه یک شعر واحد را در پیکرهٔ کلی شعر مشخص کند» (Hart, 2005: 72). بدیهی است

چنین رویکردی بیشتر به متونی توجه می‌کند که محل ظهور و بروز صورِ نوعی تکرارشونده است؛ صوری که عموماً بازتاب سنت‌ها و قراردادهای ثابت اجتماعی است. به همین سبب به‌ضرس قاطع می‌توان گفت ادبیات فولکلور مأخذِ موجهی برای مطالعهٔ کارکرد صورِ نوعی و تبیین اهمیت ساختاری آن است.

۳- ۴. واحد ساختاری در مرحله آناگوژیکی

بررسی سمبول در مرحلهٔ اسطوره‌ای فرای را به این نتیجه‌گیری هدایت می‌کند که اثر ادبی پیش از آنکه به عرصهٔ آثار ادبی پای بگذارد، در جهان پیشین دیگری زیسته است و شاعر فقط حکم قابله‌ای را دارد که تولد اثر را میسر می‌کند. این بدان معناست که اثر ادبی محصول مجموعه‌ای از سنت‌ها یا انواع ادبی است که شکل‌گیری اثر ادبی و صور بروز و ظهورِ هنری آن را به حدود و ثغور خاصی محدود می‌کنند. بر این اساس، اگر رده‌بندی سمبول در این مرحله متوقف شود، در نهایت با سلسله‌ای از تداعی‌های لجام‌گسیخته سروکار داریم که به‌هیچ‌روی به سمت‌وسوی خاصی جهت‌گیری نمی‌کنند و در نتیجه نباید انتظار داشت که «این مناسبت‌ها و مشابهت‌های ساخته‌وپرداختهٔ سنت یا نوع ادبی مایهٔ ایجاد ساختار واقعی هنری» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۴۴) شوند.

درک چنین گسستی در راستای خلق اثر ادبی‌ای که دارای ساختاری واقعی است و مؤلفه‌های آن به‌سوی مرکزِ واحدی سوق می‌یابند، موجب می‌شود تا فرای موضوع موناد را به‌مثابهٔ پیش‌نهاده‌ای بنیادین مطرح کند. فرای در بیان چراییِ طرح واحد ساختاری متمایزی به‌نام موناد در مرحلهٔ آناگوژیک استدلال می‌کند که «مرکز جهان ادبی عبارت است از شعری که به‌تصادف در حال خواندن آنیم؛ پس سمبول در این سطح عبارت است از موناد؛ یعنی جملگی سمبول‌ها به‌صورت واحد سمبولِ کلامی بی‌نهایت و جاوید درمی‌آیند» (همان، ۱۴۸). البته همان طور که شارحان آرای فرای معترف‌اند، نحوهٔ استدلال فرای در این بخش به‌سبب متأثر بودن وی از هستی‌شناسی خاص ویلیام بلیک و دیدگاه‌های متافیزیکی نوافلاطونی (Denham, 2011: 106) پیچیده‌تر و دیریاب‌تر از مراحل پیشین است. ازرا پاوند[۴۶] در نقد رویکرد فرای به موناد و اسلوب استدلال‌های وی تا جایی پیش می‌رود که آن را «طبلی توخالی» (همان جا)

می‌نامد؛ ازاین‌رو در ادامه می‌کوشیم چارچوب نظری فرای را در این خصوص واکاوی و استدلال‌های وی را نقد و بررسی کنیم.

۳- ۴- ۱. مرحلهٔ آناگوژیک و مرکز تجربهٔ تخییلی

شاید نتوان با قاطعیت گفت که فرای تا چه میزان متأثر از دیدگاه‌های الیاده[۴۷] در ساحت اسطوره و دین است؛[۴۸] اما قدر مسلّم این است که او در آوریل ۱۹۶۰ ضمن برگزاری سمپوزیمی در هاروارد درباب «اسطورهٔ امروز»، الیاده را ملاقات کرده و متعاقباً با وی در ارتباط بوده است. آشنایی او با آثار الیاده موجب شد کاربست دیدگاه‌های الیاده را در نقد ادبی از ضروریات به‌شمار آورد: «منتقدی که از آثار الیاده بی‌خبر باشد، در خطر این است که توان خود را در حوزهٔ نقد ازدست بدهد» (Frye, 1978: 104). بنابراین وجود چنین ارتباط و تأثری این احتمال را تقویت می‌کند که مفهوم «مرکز تجربهٔ تخییلی» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۴۴) که فرای در مرحلهٔ آناگوژیک به آن می‌پردازد، رونوشت یا برداشتی از مفهومی است که الیاده ذیل مبحث «نمادپردازی مرکز» (الیاده، ۱۳۶۵: ۲۶ ـ ۳۴ و ۱۳۷۶: ۳۵۱ ـ ۳۵۵) بدان پرداخته و پُربیراه نیست اگر استدلال فرای را درباب «نقطهٔ مرکزی ثابت» (Denham, 1978: 49) که اثر ادبی بر حول محور آن می‌گردد و معنای عام و جهان‌شمول خود را به‌واسطهٔ آن به‌دست می‌آورد، با تلقی الیاده در خصوص «ساختار آیینی مرکز» (الیاده، ۱۳۹۱: ۵۶) هم‌ارز بدانیم. در واقع همان طور که بنا به استدلال الیاده، «انسان بدْوی تنها با اتکا به فضایی مقدس در مرکز» (همان، ۵۹) معنای هستی را درمی‌یابد، اثر ادبی نیز، به‌زعم فرای، اگر قرار باشد به مجموعه‌ای از صورِ نوعی پراکنده محدود نشود، در بنیاد اثر ادبی باید بتوان به وجود واحد ساختاری متمایزی به‌نام موناد قائل شد. بر این اساس، موناد به‌مثابهٔ مرکز جهان اثر ادبی است. همانند خورشید که در مرکز منظومهٔ شمسی قرار دارد و تمام هستی بر مدار آن است، موناد نیز سمبولی مرکزی است که به‌موجب آن نه‌فقط یک اثر ادبی خاص، بلکه تمام آثار ادبی صور و اَشکال متنوع بازنمایی آن ایدهٔ واحد به‌شمار می‌روند. بدیهی است شاعر یا نویسنده‌ای که در خلق اثر ادبی به این سطح رسیده باشد، همانند مولوی ـ به‌ویژه در غزلیات ـ هستی را اساساً به امری واحد مرجوع و

منتهی می‌داند. بنابراین در این سطح نه‌فقط از لحاظ وجودی و معرفتی تمام صور و اَشکال هستی جلوه‌های متکثر امری واحد به‌شمار می‌آیند، بلکه از منظر زیباشناسی نیز اثر ادبی یا جملگی آثار ادبی جلوه‌های بی‌شمار یک سمبول یا ساختارِ واحد بنیادین محسوب می‌شوند. شفیعی کدکنی بر شعر مولوی و آفرینش فرم‌های متکثر از ایده‌ای واحد تأکید می‌کند: «امتداد و کششی که در غزل مولوی وجود دارد، آن را به‌گونهٔ یک واحد مستمر و جاری از آغاز تا انجام جلوه می‌دهد» (۱۳۸۷: ۹۲). فرای نیز به همین منوال نویسندگانی مانند دانته و شکسپیر را به این سطح متعلق می‌داند. البته او معتقد است شاعر در مرحلهٔ آناگوژیک به مقام اسطوره‌سازی نایل می‌شود که به‌موجب آن «اثر چه‌بسا حیرت‌انگیز و پیچیده باشد، منتها این پیچیدگی‌ها ازبرای این طرح افکنده شده است که اسطوره را آشکار کند، نه اینکه آن را مستور سازد» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۴۴).

اجازه دهید دوباره به تمثیل منظومهٔ شمسی بازگردیم: اگر اثر ادبی و در واقع کل آثار ادبی را به‌منزلهٔ منظومهٔ شمسی درنظر آوریم، همان طور که محتوای هستی و مؤلفه‌های آن به‌سبب قرار داشتن پیرامون مرکزی واحد معنای نهایی خود را به‌دست می‌آورند، آثار ادبی نیز یگانگی و هویت خود را از مرکزی فرضی و تخیلی به‌دست می‌آورند؛ البته مرحلهٔ آناگوژیک مانند مراحل وصفی، لفظی، صوری و اسطوره‌ای نیست که به شناسایی واحدی ملموس و عینی ختم شود که نقشِ ویژه یا خویشکار خاص خود را در سامان‌دهی اثر به‌مثابهٔ یک کل داراست؛ بلکه در این مرحله، واحد ساختاری کلام یعنی موناد به‌سادگی قابل شناسایی و تفکیک نیست و بیش از آنکه ماهیتی عینی داشته باشد، عنصری مثالی یا ایدئال است که همچون نطفه یا گوهری بنیادین عمل می‌کند و کل آثار ادبی هستومندی و بقای خویش را به آن متکی‌اند.

پذیرش این دیدگاه از منظر فلسفی منوط به قول به وجود دو سطح متمایز در هستی است که به‌بیان الیاده (۱۳۶۲: ۱۴ ـ ۱۷) یکی لاهوتی و دیگری ناسوتی است. بر این اساس، وجود نقطهٔ مرکز به‌عنوان حلقهٔ اتصال یا واسطهٔ میان این دو ساحت هستی عمل می‌کند که از سویی به‌واسطهٔ کارکرد معرفت‌شناختی، مسیر ناسوت را به‌سوی لاهوت می‌گشاید و از سویی دیگر به‌واسطهٔ کارکرد وجودشناختی، گذر لاهوت را به عالم ناسوت میسر می‌سازد. به همین منوال، اثر ادبی به‌معنای عام و جهان‌شمول آن نیز

منظومه‌ای مستقل و خودبسنده به‌شمار می‌رود که دارای یک مرکز تجربهٔ فرضی و تخییلی است و تمام سیاره‌های شعری، اعم از تصاویر، استعارات، عواطف و بیانگری‌های صریح، در مدار آن در گردش‌اند. بنابراین دیگر نمی‌توان هم‌زبان با ارسطو وقتی از تقلید یا محاکات سخن می‌گوید و یا حتی مبتنی بر دیدگاه‌های مرحلهٔ وصفی یا صوری چنین پنداشت که در نهایت این طبیعت است که در شعر بازتاب می‌یابد؛ بلکه باید اعتراف کرد در مرحلهٔ آناگوژیک، این شعر است که به هستی شکل می‌دهد و به آن تمایز می‌بخشد. فرای خود در این باره چنین می‌گوید:

> دیدگاه آناگوژیک نقد به مفهومی از ادبیات منجر می‌شود که در جهان خاص خودش موجودیت می‌یابد و دیگر تفسیر زندگی یا واقعیت به‌شمار نمی‌رود؛ بلکه زندگی و واقعیت را در نظام روابطِ کلامی جای داده است (فرای، ۱۳۷۷: ۱۵۰).

همان طور که اسلوب استدلال‌های فرای در این بخش نشان می‌دهد، چارچوب نظری وی در مرحلهٔ آناگوژیک و تبیین موناد به‌مثابهٔ مرکزِ تجربهٔ شعری یادآور دیدگاه‌های متافیزیکی نوافلاطونی است که بنا بر پژوهش‌های دنهام (2011: 107)، فرای در *تقارنِ دهشتناک: بررسی اشعار ویلیام بلیک* تعلق خاطری هم به آن نشان می‌دهد. به‌نظر می‌رسد فرای پیش از آنکه نظریهٔ خود را درباب رده‌بندی سمبول‌ها تدوین کند، به‌سبب تأثر از نحوهٔ تلقی بلیک از جهان هستی و نگرش وحدتِ وجودی خاص وی، در تقارنِ دهشتناک به این سمت‌وسوی نظری گرایش پیدا کرده است (Halmi, 2005: 159- 162). به هر روی، آنچه فرای در اینجا پیش می‌نهد، شباهت‌های زیادی به مبحث تخیل خلاق نزد پیروان رمانتیسیسم دارد. در واقع رمانتیست‌ها معتقد بودند خِرد در معنای معمول آن مستلزم قیاس یا استقراست و در نهایت جهان خارج را برای سوژه یا فاعلِ شناسا درک‌شدنی می‌کند؛ اما تخیلِ خلاق نوعی خِرد برترِ مبتنی بر گونه‌ای بینش جهان‌شمول است؛ بینشی که بر حضور مؤثر سوژه در مرکز تجربه استوار است و بنابراین سوژه بیش از آنکه دریافت‌کننده‌ای منفعل باشد، آفریننده‌ای مؤثر محسوب می‌شود. به این ترتیب، خِرد در معنای معمول آن وابسته به منطق و در معنای برتر و خلاق آن وابسته به تخیل است و درست «همان طور که دستور زبانِ خِرد فروتر در منطق هویدا می‌شود، دستور زبانِ تخیل خلاق همانا بلاغت است» (Frye, 1952: 17). به‌تعبیر خود فرای، از آنجایی که جهان اثر ادبی در این سطح عمدتاً ناشی

از «سروده‌های مهارنشدهٔ شاعر» (۱۳۷۷: ۱۴۹) است، جهان به‌مثابهٔ امری نامعهود بر شاعر آشکار می‌شود و سپس در اثر ادبی بروز و ظهور می‌یابد و بنابراین تصور موجودیت جهان ازپیش منتفی است. ازاین‌رو بر خلاف مناسک که متوجه «بازآفرینی عمدی چیزی است که دیگر در اختیار نیست» (همان، ۱۴۶)، موناد مستلزم آفرینش اسطوره‌ای عالمانه به‌مانند اسطوره‌های بدْوی است که صرفاً به بازتاب صوری اسطوره‌ها در جامهٔ کلام محدود نمی‌شود؛ بلکه مبتنی بر ورود به «عرصهٔ مرکز ثابت نظام کلمات» (همان، ۱۴۴) است. این بدان معناست که اسطوره نزد فرای «مادّهٔ بنیادین ادبیات و تخیل» (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۶۲) به‌شمار می‌رود.

بدین‌سان در سطح آناگوژیک به‌نوعی با آفرینش اسطوره به‌واسطهٔ تخیل خلاق روبه‌روییم و این کار وابسته به مکاشفه است که فرای آن را عبارت از «دریافت مخیل کل طبیعت» (۱۳۷۷: ۱۴۴) می‌داند که به‌واسطهٔ آن کل طبیعت در قالب موجودی زنده، نامتناهی و جاودان فرض می‌شود. بنابراین جهان اثر ادبی به‌هیچ‌روی تفسیر یا رونوشتی از زندگی واقعی نیست؛ بلکه جهانی خودبسنده است که نه از امر جزئی و نه از امر عام تقلید نمی‌کند؛ بلکه دنباله‌روی «کل رؤیای انسان» (همان، ۱۴۵) است. پس همان طور که فروید استدلال می‌کند که اسطوره رؤیایِ کل بشر است، آنچه در مرحلهٔ آناگوژیک به اثر شکل می‌دهد، وحدت عامی استَ که در قالبِ موناد شکل‌دهنده و آفریننده است و آنچه شکل می‌یابد، رؤیایِ کل بشر است؛ یعنی «اسطورهٔ عالمانه و ظریفی که به‌سوی مرکز تجربهٔ تخییلی میل می‌کند» (همان، ۱۴۴). در این سطح است که شاعر نمونه‌های نوعی، تکرارشونده یا آنچه را ارسطو واقعهٔ کلی می‌نامد، به ما عرضه می‌کند. «بنابراین تصویری مانند آشیل نه تصویری از قهرمانی منفرد، که نیروی عظیمی از شوق و ناکامی و نارضایی بشر است؛ گویی آشیلِ اسطوره‌ای بازتابی از زندگی خود ماست (فرای، ۱۳۷۲: ۳۶).

۴. نتیجه

گرایش نظری فرای به رده‌بندی سمبول‌ها توجه وی را به واحدهای متمایزی معطوف می‌کند که در هر یک از مراحل تحلیل ساختاری به‌شکل ویژه‌ای بروز و ظهور می‌یابند. این واحدهای ساختاری شامل نشانه، موتیف، تصویر، آرکی‌تایپ و موناد است که

به‌ترتیب برسازندهٔ اثر ادبی در مراحل وصفی، لفظی (یا حقیقی)، صوری، اسطوره‌ای و آناگوژیک هستند. فرای برای تبیین نحوهٔ کارکرد این سمبول‌ها به طرح مجموعه‌ای از تقابل‌های دوگانی می‌پردازد و از طریق آن‌ها سازوکار ساختارهای کلامی را در پنج سطح متفاوت نشان می‌دهد. بر این اساس، نخستین دوگانی متوجه نیروهای درون‌سو و برون‌سو در خوانش متن است. فرای معتقد است وقتی اصالت معنایی متن در گروِ ارجاع آن به جهان بیرون است، با نیروی برون‌سو در متن سروکار داریم. این نیرو اساساً واحد ساختاری نشانه را دراختیار می‌گیرد تا به روایت بپردازد؛ روایتی که متوجه توصیف جهان خارج است و همانند تاریخ دغدغهٔ بازتاب امور عینی و واقعی را دارد. به همین مناسبت، اثر ادبی در این سطح بیش از آنکه متوجه التذاذ هنری باشد، به تعلیم اختصاص یافته است. اما وقتی اصالت معنایی متن از مناسباتِ درونی آحاد ساختاری کلام پدیدار می‌شود، با نیروی درون‌سو مواجهیم؛ نیرویی که با دراختیار گرفتن واحد ساختاری موتیف به روایت سروسامان می‌دهد. این روایت به‌جای اینکه دغدغهٔ امور عینی و واقعی را داشته باشد، معطوف به آفرینش جهانی مخیل و فرضی است که اساساً در ساحت التذاذ هنری قرار می‌گیرد. فرای در مرحلهٔ صوری، با تفکیک کنش یا اندیشهٔ خاص از کنش یا اندیشهٔ عام تأکید می‌کند که اثر ادبی فُرم نهایی خود را از همسویی با طبیعت و تقلید از آن کسب می‌کند؛ اما این تقلید به معنای ارسطویی آن، یعنی اَعمال و اندیشه‌های خاص، محدود نمی‌شود؛ بلکه مشتمل بر اَعمال و اندیشه‌های عامِ سنخی است. به این ترتیب، در این مرحله آن واحد ساختاری که بازتابندهٔ چنین رابطه‌ای است، به‌تعبیر فرای «تصویر» نام دارد. تصویر بدین معنا متضمن رفعِ گسستی است که در مراحل پیشین از تفکیکِ التذاذ و تعلیم ناشی می‌شود و به این ترتیب، وحدتمندی اثر در گروِ سیطرهٔ تصویر در مرحلهٔ صوری است. در ادامه فرای این موضوع را مطرح می‌کند که مرحلهٔ صوری با اینکه متضمن وحدتمندی اثر ادبی است، از تبیین پیوندهای بین‌متنی ناتوان است. به همین سبب فرای می‌کوشد با استخدام رویکرد ساختارگرایی تقلیل‌گرا، تمام آثار ادبی را به مجموعه‌ای از صور نوعی فروبکاهد؛ صوری که به‌مانند کهن‌الگوهای یونگ فرم‌های ثابتِ ناخودآگاه جمعی نیستند؛ بلکه مجموعه‌ای از موتیف‌های بنیادین به‌شمار می‌روند که در مطالعهٔ تطبیقی

آثار ادبی کارایی خود را بیشتر نشان می‌دهند. با این حال، سودای تقلیل‌گرایانهٔ فرای در همین حد متوقف نمی‌شود و این سودای، به‌تعبیری وحدت وجودی، او را به موضع بلیک و نگرش وحدت وجودی خاص وی سوق می‌دهد. در این جایگاه است که فرای موناد را به‌مثابهٔ واحدی ساختاری پیش می‌کشد که همچون مرکزِ منظومهٔ شمسی تمام جهان ادبی به گرد آن در گردش است. به این ترتیب، وحدتمندی اثر ادبی و کلیت جهان‌شمول آن در گروِ پذیرش این نکته است که در مرحلهٔ آناگوژیک، اثر ادبی همچون مذهب یا کیشِ اسطوره‌ای مستقلی عمل می‌کند که تمام مؤلفه‌ها و عناصر متن هویت معنایی خود را از بودن در این کیش اخذ می‌کنند. او دانته و میلتون را در ردهٔ تنها شاعران اسطوره‌سازی قرار می‌دهد که به این جایگاه رسیده‌اند. شاید بتوان با قاطعیت گفت مولوی و حافظ نیز به این مرتبه نایل شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی از وجوه دیگر این دیدگاه که بر اساس آن معنا در **دو**، **سه** یا **چهار** سطح متفاوت گسترش می‌یابد، به اصل مرجع، ذیلِ مدخلِ "Four- fold method of interpretation" مراجعه کنید.

2. literal
3. historical
4. allegoric
5. moral
6. anagogic
7. Northrop Frye (1912- 1991)
8. *Anatomy of Criticism*
9. polysemous
10. monad
11. Tzvetan Todorov (1939- 2017)
12. mythos
13. dianoia

۱۴. البته فرای تأکید می‌کند که منظور از روابطِ بافتی نادیده گرفتن توالی معانی و «توجه به روابطی است که بتوان کل اثر ادبی را در آن قرار داد؛ طوری که هر بافت دارای مؤلفه‌های ویژهٔ خود باشد» (فرای، ۱۳۷۷: ۹۳). فرای این بافت‌ها یا روابط را «مراحل» (phases) می‌نامد. به‌نظر می‌رسد تفاوتی که او بین جهت‌گیری درون‌سو و برون‌سو مطرح می‌کند، به‌نوعی یادآور تمایزی است که

در حلقهٔ پوزیتیویستی مکتب وین، بین گزاره‌های تحلیلی و تحقیقی (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۶۱: ۹ ـ ۱۲) قائل می‌شوند.

۱۵. به‌زعم ما، فهمِ ترجمهٔ فارسی این کتاب به‌مراتب دشوارتر از متن اصلی آن است. بر این اساس، نه‌فقط بازبینی ترجمهٔ مذکور لازم است، بلکه باید بتوان نظامی یک‌دست و متوازن برای ترجمهٔ متون نظری، اعم از فلسفه، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و نظریه و نقد ادبی، فراهم آورد..

۱۶. به همین سبب برخی کوشیده‌اند بین ethical و ethos به پیوندی اشتقاق‌شناختی قائل شوند و بر این اساس، تبارشناسی اصطلاح مذکور را به بوطیقای ارسطو برسانند که ضمن آن سه کلیدواژهٔ میتوس، ایتوس و دایانویا مطرح شده است. در واقع اصطلاح ethos نزد ارسطو معادل شخصیت‌پردازی است و چنانچه بپذیریم که فرای صفتِ ethical را از آن اخذ کرده، باید در نقد اخلاقی در پی یافتن مؤلفه‌هایی باشیم که با موضوع شخصیت‌پردازی در ارتباط‌اند. اما تأمل در جستار مذکور بیانگر آن است که نقد اخلاقی به این بحث نیز وارد نمی‌شود. رابرت دنهام، از برجسته‌ترین شارحانِ آرای فرای، معتقد است نقد اخلاقی متوجه «رابطهٔ هنر و زندگی است؛ رابطه‌ای که موجب می‌شود ادبیات به‌مثابهٔ یک ابزار اخلاقی آزادمنشانه و در عین حال بی‌طرف جلوه‌گر شود» (1978: 33). به همین سبب خوانندهٔ هوشمند باید توجه کند که اصطلاح‌شناسی فرای تقریباً خاص خود وی است و هر یک از اصطلاح‌های حاضر در این اثر معانی متعددی دربر دارند؛ مثلاً اصطلاح میتوس و بازگردان آن به روایت ممکن است ذهن را به‌سوی مفهوم روایت در معنای متداول آن که معادل narrative است، سوق می‌دهد؛ در حالی که این اصطلاح بیشتر متأثر از موسیقی است (Hart, 2005: 69) و الزاماً به توالی پی‌رفت‌ها محدود نمی‌شود.

17. mythos
18. ethos
19. dianoia
20. centrifugal

۲۱. centripetal. فرای (۱۹۸۴) ضمن اظهار علاقه‌مندی بی‌قیدوشرط به ویلیام بلیک، ویلیام موریس و جان مینلی هاپکینز در یکی دو بند به‌طور مختصر دیدگاه‌های هاپکینز را درباب سه تقابل دوگانی پیش می‌کشد؛ تقابل‌هایی که به‌نظر می‌رسد فرای را به‌لحاظ نظری به طرح تفکیک خوانش برون‌سو از خوانش درون‌سو سوق داده است. این تقابل‌ها شامل این موارد است: الف. تمایز over- thought از under- thought که به‌موجب آن over- thought متوجه معنای صریح کلام است که از طریق ساختار نحوی منتقل می‌شود؛ اما under- thought معنای باطنیِ عمیق‌تری است که به‌واسطهٔ تصاویر و استعاره‌ها منتقل می‌شود. ب. تمایز running rhythm از sprung rhythm که به‌موجب آن ضرب‌آهنگ running (به‌تعبیر شفیعی کدکنی، جویباری) مبتنی بر هماهنگی دائم بین تکیه و وزن شعر است. (دقت کنید شعر هجایی چون اساس هجایی دارد، موضوع تکیه در شکل‌گیری وزن نقش کلیدی دارد؛ به همین سبب هاپکینز وزن جویباری را

ناشی از تلازم تکیه و وزن می‌داند.) اما وزنِ sprung یا خیزابی (تعبیر از شفیعی کدکنی) مبتنی بر جابه‌جایی اکسان‌ها یا تکیه‌هاست و بیشتر به الحان موسیقی شبیه است. ج. تمایز sequential thinking از meditative thinking که به‌زعم فرای، مهم‌ترین تفکیک در این مجموعه است. sequential thinking اندیشه‌ای است که سیر روایی و خطی دارد؛ اما meditative thinking مبتنی بر حرکت دایره‌وار به‌دور مضمونی واحد است. فرای (1984: 466) وجه دومِ هر سه تقابل مذکور را از ویژگی‌های خوانش درون‌سو می‌داند.

۲۲. correspondence theory of truth. جورج لیکاف (1999: 442) تأکید می‌کند که تئوری صدق بر اساس اصلِ تطابق از مجموعه‌ای برداشت‌های عامیانه دربارهٔ زبان ناشی می‌شود که مبتنی بر این تصور است که اگر ما معنای الفاظ را به چیزهای موجود در جهان خارج منتسب کنیم، آن گاه جملات نیز گزاره‌هایی دربارهٔ جهان خارج به‌شمار می‌روند و بنابراین گزاره‌ها زمانی صادق‌اند که با جهان خارج تطابق داشته باشند.

۲۳. به‌زعم ریفاتر خوانشِ شعر در دو سطح روی می‌دهد: خوانش محاکاتی و خوانش نشانه‌شناختی. خوانش محاکاتی متوجه معنایی است که متعلق به سطح محاکات است و شامل توالیِ خطی معنا و ماهیت ارجاعی الفاظ است؛ اما خوانش نشانه‌شناختی معطوف به دلالتمندی است. دلالتمندی با سویهٔ غیرارجاعی الفاظ سروکار دارد و مستلزم خوانشی است که متوجه کشف ساختار واحد اثر است. برای آشنایی بیشتر در این باره به فصل اول *نشانه‌شناسی شعر* از ریفاتر (۱۹۷۸) بنگرید.

۲۴. coherence theory of truth. بر اساس این اصل، صدق گزاره منوط به هماهنگی آن با سایر گزاره‌های درونی کلام ـ و نه تطابق آن با جهان خارج ـ است. ضیاء موحد (۱۳۷۷) در *شعر و شناخت* با اتکا به این نظریه کوشیده است جهان اثر ادبی را به‌مثابهٔ جهانی تبیین کند که صدق گزاره‌های آن منوط به انسجام درونی اثر و هماهنگی گزاره‌ها با یکدیگر است. برای آشنایی بیشتر با جزئیات این موضوع به اصل منبع مذکور مراجعه کنید.

25. descriptive
26. assertive
27. sign
28. in itself
29. for itself

۳۰. imaginative. فرای امر خیالی را که مسابق با جهان واقع نیست، imaginary می‌نامد. اما امری که بر اساس دیدگاه خواننده چنان‌که باید آفریده می‌شود، تخیلی یا imaginative می‌داند. در این جهان، «آنچه باید باشد» در برابر «آنچه هست» قرار می‌گیرد. برای بحث مستوفا در این باره به «انگیزهٔ استعاره» و «غولان در زمان» در *تخیل فرهیخته* مراجعه کنید.

31. low mimesis

۳۲. برای بحث در این زمینه بنگرید به: Frye, 1952: 12 & 2000: 80.

۳۳. برای بحث در این باره بنگرید به: امامی، ۱۳۸۵: ۱۶۰ ـ ۱۷۶.

34. thematic irony

۳۵. البته اصحاب نقد نو به این تمایز بسنده نمی‌کنند و مدعی‌اند شعر اساساً حامل معنایی درباب «واقعیتی برتر» است؛ «واقعیتی درباب ساحت وجودی انسان که بسیار ژرف‌تر و پیچیده‌تر از واقعیات صرف علمی است» (Friedman, 1993: 1251- 2).

36. Cleanth Brooks (1906- 1994)

37. emotional aspect

۳۸. ریچاردز در فصل سی‌وچهارم اثر معروف خود *اصول نقد ادبی* به این تمایز می‌پردازد و رابطهٔ وجوه القایی و ارجاعی را با رویدادهای ذهنی بررسی می‌کند. ریچاردز این تمایز را از دلِ تحلیلی روان‌شناختی بیرون می‌کشد که به‌موجب آن در پدیدارهای ذهنی، محرک و پاسخ در دو سطح متفاوت ـ به‌لحاظ اعتباری ـ عمل می‌کنند. در سطح نخست، محرک در غیاب گرایش‌ها، امیال یا تمایلات و نیازهای درونی سوژه پاسخِ نسبتاً مشروطی را برمی‌انگیزد که حضور یا غیاب خودآگاهی در آن اهمیت چندانی ندارد. ریچاردز این وجه پدیدارهای روانی را متوجه ارجاع و پیوند آن با جهان بیرون می‌داند. اما از سویی دیگر در سطح دوم، نوعِ پاسخ به محرک کاملاً بر اساس گرایش‌های درونی سوژه و وضعیت روانی وی تعیین می‌شود. در این سطح، کیفیت ادراکی سوژه است که اهمیت می‌یابد و بنابراین حضور سوژه در تعیین کیفیت پاسخِ مطلوب مؤثر و اساسی است. برای بحث مستوفا در این باره بنگرید به: Richards, 2004: 244- 255; Kneupper, Charles W. 1988: 173- 179.

39. referential versus Poetic function

۴۰. Giambattista Vico (1668- 1744) . برای آشنایی با دیدگاه‌های ویکو درباب این موضوع به این مقالهٔ ارزشمند مراجعه کنید: برلین، آیزایا (۱۳۹۱). «یکی از دلیرترین نوآوران در تاریخ اندیشهٔ بشری» در *قدرت اندیشه*. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: نشر ماهی.

۴۱. بندتو کروچه، ویکو را پدر حقیقی رمانتیسم می‌داند. برای بحث در این زمینه بنگرید به: کروچه، ۱۳۸۱: ۲۰۱؛ همچنین Croce, 2003: 92; Croce, 1912: 92.

۴۲. دربارهٔ ویکو و خاستگاه‌های رمانتیسم بنگرید به: برلین، ۱۳۸۵: ۱۹ـ ۴۸.

43. example

44. precept

۴۵. راسل فورد (۲۰۰۰) در فصلی مستقل (صص۱۱۶ ـ ۱۲۲) به بررسی شباهت ساختاری نظریهٔ فرای درباب اسطوره و نظریهٔ فردیتِ یونگ می‌پردازد. او تأکید می‌کند ساختار فراشدِ تکاملی فردیت نزد یونگ به‌گونه‌ای است که ذهن خلاق فرای توانسته است آن را جهت تبیین فرایند خوانش و آفرینش اثر ادبی استخدام کند.

46. Ezra Weston Loomis Pound (1885 - 1972)

47. Mircea Eliade (1907- 1986)

۴۸. فرای در سال ۱۹۵۹ نقد کتابی مشتمل بر شش اثر الیاده را به‌چاپ رساند و آثار وی را ستود. البته فرای در این بررسی از دیدگاه‌های الیاده دربارهٔ نقد ادبی بی‌خبر بود و تصور می‌کرد الیاده خود تمایل چندانی به ادبیات ندارد. بعدها بود که مشخص شد الیاده در ادبیات رُمانیایی نیز دستی دارد و صاحب آثاری است. علاوه بر این، به‌نظر می‌رسد فرای از دیدگاه‌های ادبی الیاده که در *نمادها و تصاویر* بدان پرداخته بود، اطلاعی نداشته است. به هر روی آنچه هست، وجود «قرابت‌های روش‌شناختی» چشمگیری است که فرایِ منتقد و الیادهٔ دین‌پژوه را به هم نزدیک می‌کند. برای بحث مستوفا در این باره بنگرید به: Ziolkowski, 1991: 498- 522.

منابع

- الیاده، میرچا (۱۳۶۲). *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.
- ـــــــــــ (۱۳۶۵). *اسطورهٔ بازگشت جاودانه (مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ)*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تبریز: نیما.
- ـــــــــــ (۱۳۷۶). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.
- ـــــــــــ (۱۳۹۱). *تصاویر و نمادها*. ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۵). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. تهران: نشر جامی.
- انوشه، سیدمحمد (۱۳۸۳). «نورتروپ فرای و صورت‌های ازلی یا کهن‌الگوهای ادبیات». *مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان*. ش۸. صص۶ ـ ۵۹.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵). «فرضیات کاسیرر دربارهٔ اسطوره و فرهنگ و تأثیرات آن بر نظریات فرای در نقد ادبی». *پژوهش زبان‌های خارجی*. ش۳۴. صص۵ ـ ۱۴.
- برلین، آیزایا (۱۳۸۵). *ریشه‌های رمانتیسم*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. تهران: نشر ماهی.
- ـــــــــــ (۱۳۹۱). *قدرت اندیشه*. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: نشر ماهی.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶). «انواع ادبی در شعر فارسی». مجلهٔ *علوم ادبی*. ش۳. صص۷ ـ ۲۲.
- حاج‌نوروزی، ندا (۱۳۹۲). «تحلیل تصاویر داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ فرای». *تاریخ ادبیات (پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی)*. ش۷۲. صص۷۱ ـ ۸۶.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۱). *پوزیتویسم منطقی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- دارم، محمود (۱۳۸۱). «انواع ادبی». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. ش۵۴ و ۵۵. صص۴۰ ـ ۴۷.

- سام‌خانیانی، علی‌اکبر و مصطفی ملک‌پائین (۱۳۹۱). «تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در *کلیله و دمنه* بر پایهٔ نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای». مجلهٔ *زبان و ادب فارسی*. ش۲۲۶. صص۲۲ ـ ۴۷.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نشر نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *گزیدهٔ غزلیات شمس*. تهران: سخن.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۲). *تخیل فرهیخته*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نشر مرکز دانشگاهی.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نشر نیلوفر.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۹). *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نشر نیلوفر.
- علایی، مشیت (۱۳۸۶). «کتاب مقدس به‌منزلهٔ متن ادبی». مجلهٔ *ادب‌پژوهی*. ش۱. صص۶۹ ـ ۸۸.
- علوی مقدم، مهیار و مریم ساسانی (۱۳۸۷). «فرایند نقد اسطوره‌ای در نقد و تحلیل کهن الگوی مرگ و تولد دوباره». مجلهٔ *مطالعات ایرانی*. ش۱۴. صص۲۲۱ ـ ۲۳۶.
- کروچه، بندتو (۱۳۸۱). *کلیات زیباشناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: علمی و فرهنگی.
- موحد، ضیاء (۱۳۷۷). *شعر و شناخت*. تهران: مروارید.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۳). *اسطوره و اسطوره‌شناسی نورتروپ فرای: از کالبدشناسی نقد تا رمز کل*. تبریز: نشر موغام.
- هریس، روی (۱۳۸۱). *زبان، سوسور و ویتگن‌شتاین: چگونه می‌توان با واژه‌ها بازی کرد؟*. ترجمهٔ اسماعیل فقیه. تهران: نشر مرکز.
- Alâii, M. (2008). "Ketâb-e Moqadas be Manzeleye Matn-e Adabi". *Adab Pazhohi*. No. 1. pp. 69- 88.[in Persian]
- Alavi Moqadam, M. & M. Sasani (2009). "Farâyand-e Naqd-e Ostoore-ii dar Naqd va Tahlil-e Kohanolgooye Marg va Tavalood-e Dobâre". the *Journal of Motâleât-e Irâni*. No. 14. pp. 221- 236. [in Persian]
- Anooshe, S.M. (2005). "Nortrop Frye va Sorat-hâye Azali yâ Kohanolgoo-hâye Adabiyât". the *Humanities Journal of Semnân University*. No. 8. pp. 6- 59. [in Persian]
- _____ (2007). "Farziyât-e Cassirer darbâre-ye Ostoore va Farhang va Tathirât-e ân bar Nazariyât-e Frye dar Naqd-e Adabi". *Pazhohesh-e Zabân-hâye Xareji*. Winter. No. 34. pp. 5- 14. [in Persian]

- Berlin, I. (2007). *Rishe-hâye Românticism*. Abdollâh Kowthari (Trans.). Tehran: Nashre Mâhi.[in Persian]
- _____ (2013). *Qodrat-e Andishe*. E. Fooladvand (Trans.) Tehran: Nashre Mâhi. [in Persian]
- Bloomfield, M.W. & E.L. Greenstein (1993). "Four- fold method of interpretation" cited in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. edited by Preminger, Alex. US: Princeton University Press.
- Cain, William E. (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. USA: W.W Norton & Company, Ltd.
- Croce, B. (2003). *Koliyât-e Zibâshenasi*. F. Rohâni (Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]
- _____ (1912). *What Is Living and What Is Dead of the Philosophy of Hegel*. Douglas Ainslie (Trans.). New York: Russell & Russell.
- _____ (2003). *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. Blackmask Online.
- Daram, M. (2003). "Anvâ'e Adabi". *Ketâb-e Mâh-e Adabiât va Falsaphe*. No. 54- 55. pp. 40- 47.[in Persian]
- Denham, Robert D. (1978). *Northrop Frye and Critical Method*. USA: The Pennsylvania State University.
- _____ (2011). *Essays on Northrop Frye*. Emory & Virginia: Iron Mountain Press.
- _____ (2015). *Northrop Frye and Others: Twelve Writers Who Helped Shape His Thinking*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Eliade, M. (1984). *Chashmandâzhây-e Ostoore*. Jalâl Sattâri (Trans.). Tehran: Nashre Toos. [in Persian]
- _____ (1987). *Ostoore-ye Bâzgasht-e Jâvdâne*. Bahman Sarkârâti (Trans.). Tabriz: Nashre Nimâ. [in Persian]
- _____ (1988). *Resâle dar Târixe Adyân*. Jalâl Sattâri (Trans.). Tehran: Nashre Sorosh. [in Persian]
- _____ (2013). *Tasâvir va Nemâdhâ*. M. Mohâjeri (Trans.). Tehran: Bongâh-e Tarjome va Nashr-e Ketâb .[*in Persian*]
- Emâmi, N. (2007). *Mabâni va Ravesh-hâye Naghd-e Adabi*. Tehran: Nashre Jâmi. [in Persian]
- Fekete, J. (1976). "Northrop Frye: Parameters of Mythological Structuralism" cited in *Télos*. No. 27. pp. 40- 60.
- Friedman, N. (1993). "Symbol" cited in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. edited by Preminger, Alex. US: Princeton University Press.
- Frye, N. (1947). *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press.
- _____ (1952). "Three meanings of Symbolism" cited in *Yale French Studies*. No. 9. Symbol and Symbolism. pp. 11- 19.
- _____ (1970). "The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism" cited in *Daedalus*: Journal of the American Academy of Arts and Sciences. Vol. 99. No. 2. pp. 268- 342.

- _____ (1978). "World Enough without Time". reprinted in *On Culture and Literature*. a collection of Review Essays. ed. Robert D. Denham. Chicag The University of Chicago.
- _____ (1984). "Myth as the Matrix of Literature" cited in *The Georgia Review*. Vol. 38. No. 3. pp. 465- 476.
- _____ (2000). *Anatomy of Criticism*: *Four Essays*. with a foreword by Harold Bloom. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- _____ (1994). *Taxayol-e Farhixte*. S. Arbâb Shirâni (Trans.). Tehran: Nashre Markaz Dâneshgâhi. [in Persian]
- _____ (1999). *Tahlil-e Naqd*. S. Husseini (Trans.) Tehran: Nashr-e Niloofar. [in Persian]
- _____ (2001). *Ramz-e Kol: Ketâb-e Moqadas va Adabiât*. Husseini (Trans.). Tehran: Nashr-e Niloofar. [in Persian]
- Goethe, Johann Wolfgang Von (1998). *Maxims and Reflections.* Elisabeth Stopp (Trans.). edited with an introduction and notes by Peter Hutchinson. London & New York: Penguin Books.
- Hâjnoroozi, N. (2014). "*Tahlil-e Tasâvir-e Dâstân-e Siâvash bar Asas-e Nazariât-e Nortrop Frye*". *Târix-e Adabiât*. No. 3. pp. 71- 86. [in Persian]
- Halmi, N. (2005). "Northrop Frye's Fearful Symmetry" cited in *Essays in Criticism*. Vol. 55. No. 2. pp. 159- 172.
- Harris, R. (2003). *Zabân, Saussure va Wittgenstein*: *Chegoone Mitavân bâ Vâze-hâ Bâzi Kard?*. E. Faqih (Trans.). Tehran: Nashre Markaz. [in Persian]
- Hart, J. (2005). *Northrop Frye: The Theoretical Imagination*. London and New York: Routledge.
- Hogan, P.C. (2015). "Archetypal Patterns" cited in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge.
- Kneupper, Charles W. (1988). "The Referential-Emotive Distinction: A Significant Passage for Understanding I. A. Richards" cited in *Rhetoric Society Quarterly*. Vol. 18. No. 2. pp. 173- 179.
- Lakoff, G. & M. Johnson (1999). *Philosophy in the Flesh*: *The Embodied Mind and its Challenges to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Movahed, Z. (1999). *She'r-e va Shenâxt*. Tehran: Nashr-e Morvârid.[in Persian]
- Namvar Motlaq, B. (2014). *Darâmadi bar Ostooreshenâsi: Nazariy-hâ va Karbordhâ*. Tehran: Nashre Soxan. [in Persian]
- _____ (2015). *Ostoore va Ostooreshenâsi-e Frye: Az Karboodshenâsi Naqd tâ Ramze Kol*. Tabriz: Nashre Mouqâm. [in Persian]
- Nöth, W. (1990). *Handbook of Semiotics*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Pournamdâriân, T. (2008). "Anvâ'e Adabi dar Sh're Fârsi". the *Journal of Oloom-e Adabi*. No. 3. pp. 7- 22. [in Persian]

- Richards, I.A. (2004). *Principles of Literary Criticism*. London and New York: Routledge.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Russell, F. (2000). *Northrop Frye on Myth*. New York & London: Routledge.
- Husseini, R. (2006). *Maktab-hâye Adabi*. Tehran: Nashre Negâh. [in Persian]
- Samxâniâni, A. et al. (2013). "Tahlil-e Asâtiri-e Hekâyat-e Shir va Gâv dar Kalil-e va Demne bar Pây-e Nazari-ye Yung va Frye". the *Journal of Zabân va Adab-e Fârsi*. No. 226. pp. 22- 47.[in Persian]
- Saussure de, Ferdinand. (1959). *Course in General Linguistics*. Wade Baskin (Trans.). Charles Bally & Albert Sechehaye (Eds.). New York: The Library of the University of California.
- Shafii Kadkani, M. (2009). *Gozide-ye Qazaliât-e Shams*. Tehran: Nashre Soxan.[in Persian]
- Vico, G. (1948). *New Science*. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Trans.). New York: Cornell University Press.
- Xoramshâhi, B. (1983). *Positivism-e Manteqi*. Tehran: Enteshârât-e Elmi va Farhangi.[in Persian]
- Ziolkowski, Eric J. (1991). "Between Religion and Literature: Mircea Eliade and Northrop Frye". *The Journal of Religion*. Vol. 71. No. 4. pp. 498- 522.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی